

62. Pl.: „(...) mint bűvös Jelen / áll körül egész elmúlt életem, / s ezt te akartad így, te rendezed, / Múzsák anyja, anyám, Emlékezet!” (*Kigyúl a csillag*)

63. Az örök visszatérés gondolata egybeként, a „jelen” bizonyos szintű elvesztését, pontosabban kívülről láthatóvá váló eseményszerűségét implikálja. Ez, a „Werden” birodalma (s e dimenzió végtelenségét – vagy a végtelen egyfajta dimenzióját? – egyedül az örök visszatérés feltétele teszi elgondolhatóvá) ugyan majdhogynem érintkezésbe kerülhet a(z időtlen) „Sein”-nal (vö. pl.: „Dass Alles wiederkehrt, ist die extremste Annäherung einer Welt des Werdens an die des Seins: Gipfel der Betrachtung.” [F. Nietzsche, *KSÄ 12*, München/Berlin/New York, 312.]), ám ez végeredményben olyan illúzió, amely éppen az időtlen és az idő egybeesésének feloldhatatlan paradoxonára mutat vissza. A kérdés legjobb összefoglalását I. G. Figal, *Nietzsche*, Stuttgart 1999, 268-276.

HARMATH ARTEMISZ – OLÁH SZABOLCS

Montázs egy Weöres-témára

A montázs olyan kompozíciós eljárás, illetve megnyilatkozásmód, amelynél különböző eredetű elemeket úgy komponálunk egységes alakzatba, hogy eltérő sajátosságaikat, nemritkán ellentétüket hangsúlyozzuk. A francia szó (*montage*) viszont összeszerelést is jelent. A montázs lényege tehát, hogy a különböző eredetű elemek termékeny dialógusba lépnek egymással. Ez a lehetőség vezérelt bennünket, amikor elhatároztuk, hogy dolgozatainkat egyetlen tanulmányként bocsátjuk közre.¹ A kevésbé stilizált, mechanikus összeszerelés következménye, hogy a szétartó elemek közötti feszültségek megőrződtek. Ugyanakkor egy költészettörténeti és olvasásméleti téma e montázsban középpontba kerül; a témát a weöresi lírafogalom belső feszültségének nevezzük. Ez a feszültség az egészelvűség poétikai lehetőségeivel van kapcsolatban. Montázsunk a *Grádicsok éneke I.* kétféle olvasásfolyamatának töredékeiből szerelődik össze. A költemény azon helyei vonták magukra a figyelmünket, ahol – Weöres szóhasználatával élve – a költői nyelv *az értelemre merőlegesen* működik.

1.

A modernség énszemléleti változataihoz a megértés történetiségét érvényre juttatva közeledő, olvasásméletileg is tájékozódó líraértési szokások alapvető belátása, hogy a versbeli szubjektum nem egységes szerkezetű. Ez nem öncélú és nem is csupán a modernség utáni költészetre érvényes megfigyelés. Még kevésbé kritérium. A „másodmodernség” néven emlegetett paradigmaváltás egyik markáns ismérvéről van inkább szó, amely – minthogy a korszakhatárok sohasem tisztán megrajzolhatóak – a megelőző korszak bizonyos korpuszait is értelmezni képes ebből az alapállásból. Értékeljünk egy *modern* korpuszt a lírai énkonstrukció gyakran hivatkozott példáihoz képest akár elszigeteltnek, akár az elméletben majdan szinte standard elvárásként hangoztatott „szöveg-én” sokatmondó elődjének, annyi azért e dolgozat elején is már bejelenthető, hogy a Weöres-korpusz *is* érde-

kes összefüggéseket teremthet egy olyan – majdani – áttekintés számára, amely a lírai én modern konstrukcióinak történetét törekszik fölvázolni. Ezt azért kell eny nyire hangsúlyozni (s az alább következő elemzés költészettörténeti tétje azért nagy), mert az énkonstrukció szempontjából Weöres életművét a kevésbé „érvképes” költészeti teljesítmények között szokás a legutóbbi időig számon tartani.

Az énkonstrukció szempontjából Weöres 1938-as doktori értekezése (*A vers születése*) is kettős természetűnek tűnhet ma fel. A vers kialakulásának és kidolgozásának lépéseit példákkal szemlélteti. Weöres az egykori alkotásfolyamatot vázlati, félbehagyott szövegváltozatai, jegyzetfüzetei lapozgatása közben idézi fel; a valamikori és az újraalkotói *poiészisz* tapasztalatok elbeszélése tehát az újraolvasás során szerzett *aiszthészisz* jellegű tapasztalatot is közvetíti. Értekező nyelve nyelv-szemlélete és lírafogalma szempontjából kétarcú. Egyfelől – és első lépésben – a verssé alakulás érzéki-anyagi, nyelvi tényezőire irányítja a figyelmet. Példái rendre azt szemléltetik, hogy a nyelvi képződmény létrejövésének folyamatára az alkotó – e történés részeseként – nem lát rá kívülről. Azaz a vers mintegy *feljegyzése* annak, ahogyan a nyelvben eltárolt lehetőségek hirtelen megvalósulnak; e folyamatban közösen vesz részt a lüktetés, a metrum, a versforma, a rímhelyzet, a nyelvi „közegellenállás”, az alaktalan, még ok-okozati rendbe meg nem szilárdult lelki történés, az észlelő-megértő tudat.² A *Rövid dal* születését felidéző (földről szüggesztív, a versélmény képződését érzéki képzetekkel, ütemkottával szimuláló) elbeszélésben hemzsegek az esztétikai tapasztalat érzéki-anyagi összetevőjére utaló nyelvi kifejezések: „egy jambikus versforma dongott a fejemben”; „írni kezdtem valami lágy zsongás és néhány vizuális ködkép lepkéit kergetve”; „félelem rémlett föl az idegeimben [...] anélkül, hogy egyúttal a félelem előidézője is eszembe jutott volna”.³ Másfelől viszont a „*Gyermekkorod sok réme – a Mókus és az Egyszem – tudod: nem él*” sorok képzetéhez Weöres olyan magyarázatot fűz, amely hangsúlyozott elővigyázatossága ellenére is leválasztja az esztétikai észlelés alanyát a versnyelvi képződményről. Magyarázata ugyanis nem a hangok, képzetek, érzékelések, érzések, tudatmozgások összjátékára vonatkozik. Elszigeteli a *produktív* esztétikai tapasztalat mozzanatát a *receptív*ől, s a vers megalkotódásának kommentárjában arra összpontosít, hogy *ismereti értékük* alapján megkülönböztesse a versnyelvi képzetek esztétikai világát az életrajzi, kultúrtörténeti motívumok világától. A kommentárban e ponton nincs nyoma annak, hogy Weöres poetológiai reflexiója számára fontos lett volna az a számottevő szemléleti különbség, ami a művé válás igazságának tapasztalathoz kötöttsége és a sikerült műalkotás valóságtól elkülönülő igazsága között van.

Weöres arra fordít gondot, hogy elejét vegye az esztétikai képzet közvetlenkonkrét életrajzi-individuális származtatásának („a Mókus és Egyszem úgy tűnhetik, mintha kicsikorombéli szorongásaim világából került volna elő”). Továbbá a kommentárban lélektanilag – tehát nem nyelvileg – funkcionális véletlen behelyettesítődés elismerése is arra szolgál, hogy Weöres korlátozhassa a kultúrtörténeti magyarázat érvényét (az Egyszem „mögött rejő kísértet-mese nem konkretizálódott: ezért a japán háromujjú véletlenül a görög Küklopsszal helyettesítődött”). A kommentár így jut el a művé válás igazságának a kérdéséhez: „a megírás előtt meglevő alapos és részletes tartalom-vázból (akár leírt, akár fejben őrzött) legtöbb

lírikusnál bajosan lehet igazi mű”.⁴ De milyen következménnyel jár, hogy a képződménylét igazságáról értekező Weöres az esztétikai tapasztalat produktív összetevőjét önállósította a receptív és a kommunikatív mozzanat rovására? Az esztétikai tapasztalat aszimmetrikus szerkezetét érvényesítette, s ez útját állta annak, hogy a nyelvi képzetek idegenségét az *aiszthészisz* esztétikai tapasztalatának szabadságában közvetíthesse az értekezés olvasója felé. A továbbvezető értelmezésre ugyanis az esztétikai tapasztalat receptív mozzanata adna lehetőséget, lévén ez a tapasztalat befogadói részesülés a nyelvi képződmény létesülésében. Ez a létesülés viszont nem a valóságtól elkülönültsége miatt nem származtatható semmilyen korábbi adottságból, hanem azért nem, mert nincsen önálló léte az esztétikai tapasztalat alanyán kívül, s az alanynak sem a tapasztalaton kívül.

Az esztétikai tapasztalat aszimmetrikus szerkezetéből azonban még nem következik, hogy a hatás és befogadás szempontjai ne jelentek volna meg Weöres poetológiai önreflexiójában. Produkcióesztétikai szempontú megfogalmazásai ugyanis – ahogyan erről már szó volt – olyan alkotóra vonatkoznak, aki éppen *újraolvas-sa* egykori fogalmazványait. Vagyis az értekezés nyelve egy olyan olvasó esztétikai tapasztalatát közvetíti, aki azt szimulálja, hogy felidézi egy olyan szerző szempontjait, aki versírás közben („javítgatások, törlések és betoldások közt”) beszámol saját költeményei esztétikai tapasztalatáról. Az esszé a művészség kritériumait a befogadóban létrejövő rezonanciához köti (az alkotót befogadónak tekinti: önmagát vagy másokat olvasónak). Lényeges feszültség származik abból, hogy organikus képekkel alátámasztva hangsúlyozza a szerzőnek a műve iránti felelősségét (ez a szép létrehozásának felelőssége), ugyanakkor semmilyen biztosítékot, támpontot nem jelöl ki a befogadóban születő rezonancia feltételeire vonatkozóan („a passzív gyönyörködés akárhányszor aktív alkotó-ihletté válik, néha közvetlen folytatásképpen, néha pedig később, a visszaemlékezéskor”).⁵ Noha Weöres doktori értekezése sohasem számíttatott az életmű kiemelkedő vonulatához, lényeges lírapoétikai feszültségeket hoz felszínre. A saját alkotói eljárásra vonatkozó megfigyelések rávilágíthatnak a lírai korpusz egyenetlenségeire is. Lényeges ellentmondásra mutat rá a nyilatkozatokban feltűnően sokszor előforduló mentegetőzés amiatt, hogy a szöveg más szövegek hatására, ihletésére jön létre. „Némelyik olvasómnak tán kiábrándító, ha megvallom, hogy majdnem minden versemet több-kevesebb irodalmi hatás érlelte [...] de vajon a hatás hiba-e minden esetben?”.⁶ Weöres tanulmányában látszólag a szubjektív élményeket, személyes szokásokat, a szerző költői individualitását használja legitimáló érvrendszerként. Ugyanakkor a *kidolgozás* személyfölötti és nyelvi összetevőit hangsúlyozza: „a pillanatnyi ihletben keletkező versek tán észrevétlenül is a meg nem születő szétmállott művekből táplálkoznak”.⁷ A vers tulajdonképpeni létrehozásáról azt mondja, hogy azt „nem az akarat és meggondolás végzi, hanem a poéta szellemi automatizmusa (mely egyrészt emlék- és gondolat-raktár, ahonnan, amikor éppen szükség van rá, mindig készséggel kiváltódnak az éppen alkalmas elemek – másrészt alakító beidegzettség).”⁸ Emlékeztetünk arra azonban ismét, hogy a kognitív döntések és a nyelv személyfeletti, illetve anyagi, nem-értelmi szintű működésének *szembeállítása* – a versalkotás lélektani és technikai kérdéseit tárgyaló disszertáció nézőpontja szerint – a versprodukció *poiészisz* mozzanatában, s nem a befogadói jelentésképzés oldalán

hangsúlyozódik! Mindenesetre a gondolkodás és az érzékelés Weöresnél nem illeszkedik össze maradéktalanul a szépségen.

A líratörténet számára figyelemre méltó, hogy Weöres értekezésének produkcióesztétikai megfogalmazásai („prózaírás”, „versköltés”) a történetsszerű megértéseményeket nem zárják ki. Mindazt, amit Weöres a szépség *érzéki-anyagi bordonzójának* előre tervezhetetlen jelentéstermelő potenciáljáról a produkcióra vonatkozóan mond, – a továbbvezető értelmezés jegyében – ráérhetjük az *aiszthészisz* befogadói részesülésére („szépségkeresés”) is, nem elsősorban Weöres intenciói alapján. Ez azért fontos, mert az esztétikai tapasztalat így kibővített szerkezetében – a produkcióesztétikai túlfogalmazás ellenére – a *poiészisz* és *aiszthészisz* megkülönböztetése mérséklődik: „a prózaírás értelmi koncentrátságot kíván. Versköltésnél másként áll az eset: a gondolatfűzés mellett fellépnek nem-értelmi elemek is: az ütem és rím megbontja a gondolatfűzés egyeduralmát, értelmén-kívüli irányba elhajlítja a szépségkeresést”.⁹ Ez a kibővítés csak annyira önkényes, amennyire szükség van a kérdésirányok kimozdítására ahhoz, hogy *ma* megmutatkozhasson a Weöres-életmű líratörténeti termékenységére.

1964-ben a *mentegetőzés* retorikája az irodalmi értelemképződésnek azt a szerkezetét igyekszik elismertetni, amely szerint a másként értés befogadói részesülése nélkül semmilyen létrehozó művet sem képes művé teljesedni: „nem magamnak, hanem másoknak írok”.¹⁰ A *Tűzkút* beköszöntő szövegében olyan beszélő szólal meg, aki tudatában van annak, hogy a nyelvi képződmény igazsága nem rögzülhet bele a mindennapi tapasztalat dogmatizmusába. Az értelemképződés nem gondolható el egy határozománynak egy szubjektumhoz való egyértelmű hozzárendeléseként: „e versek nihilizmusa, úgy vélem, nem egyéb, mint a stílusnak, eszmének, életnek többé-kevésbé idegen rétegeibe hatolás”.¹¹ Az énkonstrukció témája szempontjából itt annak megértése válik lényegessé, hogy a képződménylét alanya tudja, nem veheti saját uralma alá önmaga nyelvi képződését: „ne csak az ember olvassa a verset, a vers is az embert”. Weöres az életmű egyéb önértelmező helyein is az „értelemre merőlegesen” ható befogadás, a nyelvből következő, a szándéktól eloldott megértés működésmódjait ajánlja az olvasó figyelmébe („ajánlom a falaknak, úgy írtam, ahogy jólesett”). Weöres a költészeti gyakorlatában is érvényesíti a poétikai következményeit annak a belátásának, hogy a nyelv médiumában az én megalkotása sem függetlenítheti magát e konstitúció nyelvi eseményétől; erre a felismerésre utal például az én „kitüntetése” helyett a kínai költészet hangzósságának az életműbe integrálása. Azaz megtévesztő a weöresi költészet személytelenségéből arra következtetni, hogy az mindjárt érdektelen is az énkonstrukciók feltekerkezésével foglalkozó líratörténet számára.

Költészettörténetileg nem esünk abba a hibába, hogy számon kérjük a jelen horizont tanulságait egy korábbi diskurzuson. Inkább a Weöres-líra belső feszültségére szeretnénk felhívni a figyelmet. Ez a lírapoétikai feszültség egyaránt kimutatható költői gyakorlatában és gyakran az önértelmező megnyilatkozásaiban is. Egyfelől úgy látjuk, Weöres messzemenően elismeri, hogy az alkotásfolyamat ihletője a hatás, a műélvezet; s lírafogalmában kezdettől szerepet játszik az a nyelvi tapasztalat, hogy a gondolat a költészetben mindig a nyelv „közegellenállásán” keresztül képződik.¹² Másfelől – ezzel feszültségbe kerülve – az a benyomásunk,

hogy Weöresnél az esztétikai tapasztalat alanya olykor olyan szerkezetű tapasztalatban jelenik meg, amely igényli magának azt a lehetőséget, hogy a műalkotás képződményi létre mintegy kívülről tekinthessen rá. Ugyanakkor ez a feszültség magában foglalhatta egy termékeny kérdező-horizont felé való elmozdulás lehetőségét (az „értelemre merőleges megértés”, a líra medialitása, a nyelv retorikussága, a lírát érintő recepcióesztétikai tanulságok). Ám a továbbgondolást – ma úgy tűnik – gátolta az akkori kortárs befogadói látómező (az irodalompolitika, az uralkodó költészetelméleti paradigmák). Hosszú időre elrekesztve a weöresi nyelv sajátosságának, újdonságának mibenlétére vonatkozó kérdések elől az utat. Ha a weöresi költészet ma újra észlelhető esztétikai közlésképeségére élesebb fényt akar vetni az irodalomtörténész, akkor fel kell tárnia ennek a líraelméleti ellentmondásnak az alakváltozatait, illetve elemzés alá kell fognia e líraszemléletnek a modern líraelméleti paradigmákhoz való viszonyát.

Egy nagyobb vállalkozás első lépéseként Weöres költői hagyatékából most egyetlen szöveget emelünk ki. A *Grádicsok éneke I.* – úgy tűnik fel – meghálálja, hogy friss, a modernség utáni pillantást vessünk rá, és pedig éppen a „szöveg-én” struktúrájára, illetve az ezzel kapcsolatos líraelméleti kérdéskörre tekintve olvasuk. Nem érdektelen a weöresi lírát olyan perspektívába állítani, amely elbizonytalanítja a mitikus-gnómius beszélő kanonizált feltételezéséből kiinduló (és az ezzel kiegészítő) olvasatokat. A weöresi énkonstrukció újbóli problémává tévése inkább a jelenkori lírai szövegek irányába tereli az értelmező tekintetet. Jóllehet az irodalomtörténészek éppen a Weöres-versek antihumanisztikus, illetve kollektív – tehát az énkonstrukció szempontjából kevésbé beszédesnek vélt – természetét előfeltételezve jutottak közös nevezőre, a lírai én vizsgálatát az alábbiak értelmében mégsem tartjuk erőszakoltnak.

2.

Az énkonstrukció témájára figyelve a Weöres-recepció markáns kijelentései közül leginkább a kínai buddhista filozófia emlegetése tűnhet szemünkbe. Ez a meghatározónak mondott világlátás Kerényi Károly és Hamvas Béla közvetítésével jutott el Weöreshez. Az irodalomtörténet különbözőképpen ítéli meg azt, hogy Weöres versei milyen mértékben és módon hozhatóak rokonságba e világnézettel. Az idevágó tanulmányok megállapításai közül Kenyeres Zoltán egyik gondolatát érdemes felidézni. A mítoszok sajátossága az örök frissesség, a szinte mindenkori spontaneitás, s a mítosznak ez a természete Weöres verseiben megőrződik, bennük a mítosz a nyitott feldolgozás állapotában mutatkozik meg.¹³

Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténete sommázza, milyen következményekkel járt Weöres lírájára nézve az a művelődéstörténeti helyzet, amelyben Weöres az egészszívű értékrend helyreállíthatóságához való viszonyából (illetve e viszony ambivalens természetéből) származtatta költői-poétikai magatartásformáit.¹⁴ Az avantgárd értelemkritikai örökség következményeként Weöres úgy fordult el a modern vallomáslíra esztétikai örökségétől, hogy közben a kultúra alapvetően európai értelmezésű kritikai nézőpontján keresztül került kapcsolatba a keleti filozófiákkal. Így az a helyzet állt elő, hogy a személyiségről való gondolkodás mássága Weöres

esztétikai és bölcséleti gondolkodásához olyan művelődéstörténet szűrőjén jutott el, amely nem rendült meg teljesen a maga egészelvű értékrendjében. Egyaránt a virtuálisan létező vagy helyreállítható egység képzetében volt érdekelt Fülep Lajos újidealizmusa, Várkonyi Nándor mítoszkatató programja, illetve a „mélyebb” és „igazabb” lét spirituális vonzásától elkápráztatott Hamvas Béla antropológiája.

A Weöres líráját kanonizáló kritika a mítoszi költőt az „ősteljesség” orpheuszi, keleti univerzalista vagy éppen keresztény misztikus visszaállítójaként ismerte el. Ehhez képest ma éppen az egészelvű gondolkodáshoz való ambivalens viszony mutatkozik a weöresi költészetelméleti önreflexiók legtermékenyebb vonásának. Bajos megmondani, hogy az elfeledett ősköltészet (az „érvényesebb” létezéselv irányába „visszafelé” mozgó nosztalgia) Weöres költészetének mely szegmenseiben járt együtt (ha egyáltalán) azzal a meggyőződéssel, hogy a lét és a semmi kizárólagosságának mítoszi-spirituális értelmű feloldása megvalósítható.

Annyi bizonyos, hogy az ezzel kapcsolatos megnyilatkozásai (főként tanulmányaiban és a vele készített beszélgetésekben) sokszor az individuális akaratra alapozott meggyőzés retorikája szerint épülnek fel. Ilyenkor a vágy retorikája hajlamos megfelelni az érvelés retorikai természetéről.

Viszont számos példa található a nyelv megkerülhetetlenül retorikus működésének elismerésére is. Például a *Tűzkút* kötet bevezetéséül írt *Köszöntés* úgy figurál egy bölcs öreget, aki az évtizedek múlva eljövendő 3. évezredet a távolból köszönti, hogy szavai intsenek arra a tudásra is, amely szerint az igazság és a történelem egyaránt retorikai konstrukció, tehát nem valamely birtokos tulajdonjoga. Az utókor – mondja a bölcs – „szabályokat és gátakat farag belőlem, még síromban is azokkal tartok, akik nem tisztelik rámfogott vagy valódi rigolyáimat, bátran túllépnek a bearanyozott hülyén”.¹⁵

Számottevő távolságra kerülnek az Egység iránti vágy szubsztancialista modelljétől Weöres halandzsaversei is. Ezekben a költői beszéd artikulálatlan, nyelvtan és szótár nélküli szisztegéssé, susogássá, zúgássá válik. A minden artikulációt megelőző írás (a szokott grammatikai szegmentálásnak ellenszegülő írásképp) az ősrész felidézőjeként az elfeledett organikus kezdet irodalmi megfelelője kíván lenni.¹⁶ Az elfeledett ősköltészeti nyelv felidézésének, újraalkotásának erőfeszítése azonban már mindig a felidézendő őstermészeti egység elidegenedettségének, a tőle való elszakíttottságnak az elismerése is. Így a kiegészítés a retorika nyelvét igényli, s a szakrális közösség retorikai effektusként lepleződik le.

Am Weöres lírafogalmának megítélése szempontjából intő jel, hogy a nyelv létesítő erejét megfékező kognitív döntések túlértékelése még az automatikus írás híres weöresi technikájára is jellemző. Az automatikus írás módszerének gyakorlása azt sugallhatná, hogy Weöres költészete messzemenően elismeri a véletlent és a nyelv önkényes létesítő erejét, s ezzel a nyelv tisztán retorikai aspektusát előtérbe állítva egyszersmind észlelteti a költőiség szemiotikai meghatározásának korlátait is. A *szörnyeteg koporsója* (*Tűzkút*, 1964) négy részből áll, ezek más és más időben keletkeztek, de idővel Weöres látta, hogy alkalmasak egy nagyobb egységbe illeszkedésre: „szimfóniaszerű” kompozíciót adnak ki. Az utolsó rész, a *Finale* szaggatott, különös montázstechnikával készült. Rákosi Viktor *Elnémult barangok* regényéből Weöres kiírt minden tizedik szót, s az így kapott alaktalan szómasszát

„kezdte gyúrogatni”. A későbbi részek egy „értelmetlen szószönyegre applikálódtak”. Fontos megjegyezni, hogy – itt is, máshol is – jelentős különbség lehet Weöres költői gyakorlata és alkotói önreflexiója között. Egy 1967-es műhelybeszélgetés során az automatikus írás technikájáról szólva Weöres olyan nyilatkozatot tett, amelyből arra lehet következtetni, hogy a véletlenül alapuló poétikai eljárással is *artistikus* képződményt kívánt előállítani, azaz a hétköznapi iránnyal szembe fordította a többirányú vonatkozathatóságot. Ez a szerzői döntés a nyelv véletlenszerű működésének ellenőrzésével jár együtt. Kiderül, hogy Weöres hajlamos közbeavatkozni: felügyeli, korlátozza a jelölők szabad játékát, amikor azt tapasztalja, hogy egy véletlenszerű *névazonosság* „az automatikus hangszönyeget kissé zavarta”. „Igen sok helyen semmit sem kellett változtatnom. De volt egy bökkenő: Rákosi Viktor egyik szereplőjét Puskásnak hívják. Minthogy korunkban szereplő személy Puskás Öcsi, a futballista, ez az automatikus hangszönyeget kissé zavarta. Az újra meg újra felbukkanó Puskás nevet mindenütt ki kellett húznom, mert félreértést okozott volna”.¹⁷

3.

A Weöres-recepció általában máig kitart amellett, hogy az individualitástól visszafelé forduló orpheuszi költészet esetében inadekvát törekvés az énkonstrukciók kutatása. Ki-ki tehát a retorikai alakzatok, a logikai szerkezetek vagy a zeneiség módusai felé veszi az irányt. Viszont továbbra is megoldatlannak tűnik e nyelvi tér viszonyainak problematikája. Weöres – főként korai – költészete ugyanis nem számol le az „én”-nel mint a hang forrásával. Még indokoltabb kitartani a szubjektivitás föltérképezése mellett, amennyiben azt, – egyébiránt a weöresi poétikával egybehangzóan – a hang versbeli „történetével” azonosítjuk. Az írásosság, legyen bármennyire orphikus, nem szabadulhat a tér-idő retorikusan jelen lévő sajátosságaitól, ellentéteitől. (Ezek az ellentétek gyakorta más logikai tengely mentén rendeződnek, mint a szövegben szemantikailag képződő explicit paradoxonok!) Nem mellőzhetjük tehát összevetni a beszédsszituáció, a retorika és a hangnem ellentmondásosságainak tanulságait.

Érdemes néhány utalással vázolni azt a kontextust, amelyben írásunk arra vállalkozhat, hogy megkísérelje elbizonytalanítani a mitikus-gnómius beszélőt feltételező és ezekkel kiegészítő olvasatokat, és amely inkább a jelenkori lírai szövegek irányába tereli az értelmező tekintetet. Schein Gábor a *Teljeség felé* (1945) kapcsán emelte ki, hogy a szöveg termékeny zavarba hozza „a bölcsességi könyvek esetében megszokott olvasásmódot, amely az életben követhető belátásokat igyekszik leszűrni az írásból”.¹⁸ Az olvasót az olvasottak felhasználására közvetlenül utasító beszédettek tropológija paradoxonokra épül: miközben bemutatnak egy szellemi utat, újra és újra az értelemadás problematikusságának akadályait állítják az olvasó elé. Lapis József az *Alföld* 2005/2-es számában a híres *Háromrészes ének* olvasása közben figyelmeztetett arra, hogy a mérték, a rím, a szerkezet, a hangzóság, az áradó képszerkezetek használata, egyszóval a propozicionális nyelvalakítás szinte összes jellemzője Weöres lírájában mennyire távol áll az orpheuszi hagyománytól. A totalitás megélt tapasztalatát átadó, anakronisztikusan gnómius-didak-

tikus hangoltság ellenére a belső feszültségek, a habozás valahogyan kérdésessé teszi „a beszélő” odaadását saját hitvallása iránt. A *Meduza* kötet (1944) kiemelkedő darabjában a képek nem identikus ismétlődései, valamint a trópusok egymás jelentését is módosító szemantikai elmozdulásai folytán a megnyilatkozás nem a vágyott szimbolikus totalitás felé, hanem a jelentésalkotás partikulárisává válása irányába mutat. Mindez azért vált láthatóvá, mert a poétikai elemzés a megszólaló hangnak a versben elfoglalt helyét igyekezett dimenzionálni, s eközben elkerült egy szokványos rövidre zárást. Az olvasás folyamatában a szöveg antropomorfizációs alakzatait ugyanis nem igyekezett gyors úton függetleníteni a pragmatikai „én” eltérő grammatikai személyekhez kötött megjelenésmódjaitól, így aztán a feszültségektől terhes helyek retorikai olvasását hajthatta végre, azaz eltávolodhatott azoktól a referenciális olvasatoktól, amelyek antropomorfizációs alakzatokra támaszkodva (azok alakzat voltáról elfeledkezve) hagyományosan bölcséleti-világ-nézeti jelentéseket szoktak hozzárögzíteni a weöresi költeményekhez.¹⁹

Paul de Man szövegolvasásaiból ismerjük a retorikai hozzáférés ama változatát, amelyről úgy látjuk, segítheti a Weöres-versek újraértését és újraolvasását. Weöres lírájában az énkonstrukciók akár tudatosságot, akár tudatos ellenszegülést hirdeszenek is, számolnak a költői „én”-ben (mint konstrukcióban, mint az olvasás effektusában) eleve benne rejlő távolságokkal: „magamból nem térhetek vissza soha” (*Rongyszőnyeg* 44.); „Kereplőként űzöd körbe magad” (*III. szimfónia*); „Még most sem szoktam meg egészen / hogy torkom van, gyomrom, belem [...] hogy csak a részek kavarnak / és rajtuk túl nem juthatok”. Éppen a deklarált egységet játssza ki a nyelv a tropológia síkján, ahol – minden tematikus szándék ellenére – a szinekdochikus logikájú képzetekben nem jelenhet meg az „én” anélkül, hogy eltekinthetnénk képi azonosságának retorikai és grammatikai megalkotottságától. A részben megmutatkozó egésznek a képzele már önmaga is csupán viszonylatokban engedi megjelenni az „én”-t, ráadásul a trópus grammatikai kiüresítése (a háromszoros ismétlés) a képzet önmagánál levését is retorikai illúzióknak mutathatja: „Oly mindegy most, hogy élek-e, / Hogy én vagyok-e én. // Most egy a telt edény s a bor, / A dal s a megdalolt. / Tükör és tükrözött vagyok, / Mint fönna a telehold”. Durva leegyszerűsítés volna, ha itt pusztán a beszélő hang önmagát viszonylagossá tevő tudatosságában – azaz kizárólag a modalitás szintjén – érzékelnénk az énkonstrukció reflexióját, s ezzel az önmagának elégséges modern szubjektivitás (elsősorban kommunikáció elvű) lírapoétikai képletéhez kötnénk hozzá a költeményt. Ugyanis az énkonstrukció reflexiója a nyelvi esemény retorikai dimenzióinak távlatában is jelentkezik.

A dekonstruktív retorikaelmélet a lírai költészetet úgy közelíti meg, mint az értelmezés egyedi módozatait feltételező és előhívó nyelvi immanenciát. Szorosan illeszkedik e témához a hangzósság effektusainak antropológiai, illetve recepcióss vonatkozásait. Erre a megközelítésmódra szintén támaszkodni fog az alábbi elemzésünk.

Egyes Weöres-versek poétikai elemzése közben konkrétabban megválaszolható a fentebb Weöres értekező írásaiban vizsgált kérdés, hogy ti. milyen módon s mértékben hatja át a *szétválasztottság* költészetnyelvi tapasztalatát, e tapasztalat

reflexióját a nyelv tisztán retorikai működésmódjáról való tudás. A weöresi költészet nagy témájához (a *teljesség* és a *végesség* közötti átjárhatóság költészetnyelvi illúziójának megalkotásához és lebontásához) a *Grádicok éneke* első darabja a *tér-érzékelés fenomenális és retorikus változatainak egymásra vetítésével* kapcsolódik hozzá. Elemzésünkben nyomon követjük a költemény nyelve által felkínált különböző *retorikai* kódokat, amelyek egymással össze nem férő mentális képekhez vezetik el az olvasót. Ezek a mentális képzetek retorikai kódok effektusai, s mint ilyenek, létrehozzák és lebontják azokat az ellentétpárokat (*külső/belső, felszíni/mélységi*), melyeknek interakciói a tér észlelésének változatairól és e változatok összeférhetetlenségéről gondoskodnak. Az elemzés a tér észleltetésének a retorika nyelvén létrehozott (illetve a tér észlelésének a retorika nyelvén létrejövő) *változatait*, s az ezek közötti *szakadásokat* olvassa ki a költeményből. Megmutatja, hogy a weöresi költészet akkor is az olvasóban létrejövő „rezonanciától” teszi függővé a – retorikus kódok által a költeménybe beíródó – képzetek kibomlását, ha egyébként a költemény a kijelentések szintjén azt sugallja, hogy a térbeli és időbeli határok mentálisan megőrzött (endogén) képzetekben, a test saját belső képeiben rögzülnek (fenoménként azonosíthatóvá válnak).

4.

Weöres Sándor: *Csillag* (a *Grádicok éneke* című ciklusból)

I.

csillag Ablak négyszögében
 alvad
 fekete égen
 egy percet megformál a tompa fény
 sötétben áradnak a fák
 lombban messzi tenger énekel
 a szél függönybe dőfi homlokát
 zárt perceden kívül
 csillagod elragad
 a kerten tajtékozva átfolyik a végtelen
 de a szobában összegyűlt a tér
 sarkokban elmerül
 karszék piros hajlásain
 átlátszón szétterül
 mosdókancsó indázó kék nyakán
 egyhelyben fölrepül
 gyűrőd az asztalon
 gyertya mit nem lehet eloltani
 a szigetet paskolja az éj
 tárgyak hullámverését
 süket hékukban hallani

ablakkeretben alvadón
mélybe csügg a szomorúság
te mennyek ábrás könyve
a teljes fénnyű ősi létben
érintésre becsukódtál
de szemem tovább fut a fedélen
ahogy e csillag vándorol
sok éve előtti sugarában
pillantás parttalan ürében

Nehezen kerülhető el, hogy a tér észlelésének változatai, e változatok összeférhetetlenségei, egymásnak feszülései beleavatkozzanak a *Grádicok éneke* ciklus első darabjának olvasásába. A kép elképzelhetőségének és ellehetetlenítésének kettős funkciójú retorikai alakzata – úgy is, mint feltétel és hiba (rés) – Weöres egy korai versében, a *Két zsoltár*ban is irányíthatja az olvasást. Az a szöveg a CXXXIX. *zsoltárt* Károlyi Gáspár fordításában idézte mottóként. Ez a mottó vetíti előre azt az olvasási lehetőséget, amely 1964-ben majd a *Grádicok éneke I.* tropológiai kódjait is képes lesz mozgósítani.

7. Hová mennéc a te' lelked előtt? és a' te ortzád előtt hová futnéc?

8. Ha az egekbe mégyek-is, ott vagy, ha a koporsóba vetem-is ágyamat, ott is jelen vagy.

9. Ha a' hajnal szárnyát venném-is, és a' tengernec utolsó határában laknám-is:

10. Oda-is a' te kezéd vinne engemet, és a' te jobb kezéd meg-fogna engemet.

11. Ha pedig azt mondanám-is, Talám a' setétség el-fedez engemet; a' setétség-is világosság lészen én környülem.

(A CXXXIX. *zsoltár*ból, Károlyi Gáspár fordítása)

A grádicok énekei (*graduale*) teológiaiilag a várakozás szent rituáléjához tartoztak a templomba zárandokoló hívő számára. Külön helye is volt a szövegek kántálásának, amelyet az elnevezés is megőrzött: a templomba vezető grádicok szolgáltak szent, azaz Isten számára elkülönített térként. A lépcső azonban még nem a templomtér része, éppen határon van a világi (a profán) és a szakrális között – Eliade szerint a tér nem homogén a vallásos ember számára, „formátlan tágasság” veszi körül az egyedüli valóságos, valóságosan létező szent teret. Ebből következően a templomtérbe vezető lépcső az éneklés aktusában megjelenő, az áhítatra való előkészület térbeli megfelelője. Még nem éri el az istenit, de oda vezet hozzá, az e helyen elhangzó énekek hangolnak szentségre. A zsoltártípus megnevezésében (*grádicok éneke*) ezáltal szakrális értelemben is összekapcsolódik a hang (fonáció) és a lokalitás. Mindkettő a láthatatlanban meghosszabbítva, egy láthatatlan térhez és egy rögzíthetetlen *logosz*hoz vezet.

Lombban messzi tenger énekel – alkot képet határtalan tér és hang Weöres ciklusában. Tovább bontogatva tér és hang kapcsolatát megjegyzendő, hogy ami történeti és topográfiai helyszín, például a jeruzsálemi templom lépcsősora, az az éneklésben a szavak által a maga konkrétságától eloldottá lesz, s csak a hang meg-

szólalásának alkalmaként, „apropójaként” van jelen. A zsoltár maga a *pszükhé* fiktív tájait járja be. A bibliai szöveg a tér nem evilági ábrázolásából indítja el az *Erinnerung*hoz köthető belső képet kiváltó mentális folyamatot.

Ha az egekbe mégyek-is, ott vagy, ha a koporsóba vetem-is ágyamat, ott is jelen vagy.

Vertikálisan nem határolható be az a tér, amelyben Isten jelen van – mutatja a 8. vers. A horizontális tér-tagolásra nézve ugyan ez a helyzet (9. vers):

Ha a' hajnal szárnyát venném-is, és a' tengernek utolsó határában lalnám-is [...]

Az emberi tér-képzetek legszélső határánál is jelen van a megszólított Úr („te”), tehát az ember számára nem lehetséges olyan nézőpont, amely Istent ebben a térben tarthatná, a tér-idő dimenzióban mintegy kívülről szemlélhetné. Tér és idő összetartozását különben a 9-11. versek hajnal-setétség motívumviszonyai is megragadják. Az idő: hajnal és setétség használhatatlan, elérhetetlen dimenzió a megszólítottra nézve: „oda is a te kezéd vinne engem”.

Az alanya érvényes határok mégis elmozdulnak, s így lehetőségessé válik a külső nézőpont: egy időben ennek lehetetlenségével, s ezt kizárólag a nyelv retorikája teszi lehetővé. A 8. és 9. vers ugyanis nyelviileg olyan határokat tételez, amelyek egyfelől szimbolikus határok: a halál absztrakt határlményei, s ugyanakkor olyan konkrét helyszínek, amelyet halandó nem érinthet, csupán egy külső látószögből tekinthet feléjük. Csakis egy külső fókuszról lehet az emberi térnek és időnek (ilyen konkrét) képi határa: *egek; koporsóba vetett ágy; tenger utolsó határa*. A korabeli ember számára ezek fizikailag elérhetetlen, az élő számára érzékelhetetlen terek/térélmények voltak, s mint ilyenek konkrétságuk ellenére is pusztán mentálisan léteztek: eleve önmagukban hordozva persze az absztrakció lehetséges aktuását. A szöveg így eleinte kettős absztrakciót feltételez: egyfelől a tenger túlsó határa úgy jelenik meg, mint *elérhetetlen fizikai hely*, másfelől azonban ugyanez nem más, mint a „túlsó határt” el nem érő *ember absztrakciója*. Ám ez a kettős elvonatkoztatás tulajdonképpen a térszerűség egy újabb változatát hozza létre: a határok tételezése által nyelviileg-retorikailag képezi meg a külső nézőpontot, a *másik* dimenziót. A három réteg külön nem választható, áttetszenek egymáson.

Az emberi tér-idő határain kívül eső nézőpontot egy grammatikai alany garantálja: a „te”. A virtuális vágásokat-váltásokat eredményező retorikai mozgást tehát egy grammatikai elem indukálja. Ugyanígy, a virtuális helyváltoztatás letéteményese a párhuzamos szerkesztés, s a mondatok modalitása, vagyis ismét grammatikai kategóriák. A szemantikailag azonos kérdő mondatokra („Hová mennék a' te lelked előtt? és a' te ortzád előtt hová futnéc?”) adott feltételes válaszok („Oda is a' te kezéd vinne engemet...”) egyszerre teszik lehetővé a hétköznapi tér határainak kiteljesítését, maximálását, s garantálják a feltételes mód által a vetítés-érzetet. Vagyis azt, amit Baudrillard *L'échange symbolique et la mort*, illetve *Simulacres et simulations* című munkáiban „szimulációnak” nevez, Belting pedig egy fizikai kép a test számára „mentálisan megörözt” – endogén – „képének”, vagyis a test belső

képeinek (Erinnerung). Rajtuk innen az ember, azokon túl pedig az Isten, a másik, a másik látószög lét-fogalom viszonyai működnek.²⁰

A *Grádicok énekének* első darabja a fizikai térben is a mottó után következik, és a mentális terek retorikai beírtságának tényében is kapcsolódik hozzá.²¹ E terek olvasására teszünk most kísérletet.

Weöres költeménye a szakrális (végtelen, alaktalan) és a profán (véges, formát öltött) teret nem képes behatárolni történeti vagy topográfiai helyszínre tett utalással: a költeményben az alanyra érvényes határok kijelölődnek, elmozdulnak, felszámolódnak, s ezt a nyelv retorikája teszi lehetővé. Azaz a mentális képek révén észlelhető tértagolás (a *kint* és a *bent* ellentéte) egy *klisé kiterjesztése*, ami tisztán verbális úton éri el hatását. Egy *hypogramma* íródik bele és terjesztődik ki a Weöres-költemény nyelvében. Ez a mátrix nem más, mint a kép elképzelhetőségének és ellehetetlenítésének kettős funkciójú retorikai alakzata, amely tropológiai struktúráként a *CXXXIX. zsoltár* 7-11. versében készenlétben volt. Weöres észrevette, kiaknázza ezt a lehetőséget, amikor a *Grádicok éneke* mottójává tette a zsoltárt.

Pontos itt megjegyezni, mert talán éppen *líratörténeti* szempontból nem mellékes, hogy az 1964-es *Tűzkút* kötetben a ciklus címe még *Graduale*, és hiányoznak előle a 139. zsoltár versei Károlyi Gáspár nevével együtt. Ez a mottó majd csak hat év múlva, az 1970-ben kiadott *Egybegyűjtött írásokban* lesz olvasható a *Grádicok éneke* címet viselő ciklus előtt. Vagyis itt ténylegesen *újraértelmezés* történt: Weöres önmagát mintegy „újra olvasva” a versciklus *értelmezőjévé* tette a *CXXXIX. zsoltár* 7-11. verseit, s mindezt a költői nyelv retorikus működését hangsúlyozva. Hiszen túlzás nélkül mondhatjuk, hogy az invenciózus költő *utólag* itt lelte fel azt a mátrixot, amelyet a *Grádicok éneke* első darabjában *kiterjeszkedni* látott.

A *Grádicok éneke* első darabja és a *CXXXIX. zsoltár* 7-11. versei közötti *szövegkapcsolat* a következő csomópontok szerint olvashatóak. Az ember számára érzékelhetetlen (az embert totálisan *magában foglaló*) tér- és időképzetek észleléséhez szükséges *külső tekintet* (az ehhez tartozó nézőpontot) a zsoltár a grammatika automatizálásával, nyelvtanilag azonos mintázatok kiterjesztése által hozza létre. A *grammatikai* párhuzamosságokban és *modális* transzformációkban performálódó *nézőpontváltások* a tér *végtelen* (alaktalan) megnövelését és az irányított tekintet számára létesülő *absztrakt alakzat* (túlsó határvonal) *allegóriáját* eredményezi. Ezzel analóg módon a Weöres-versben kiépülő deskriptív rendszer meghatározó konfigurációit egy *temporális* logikára épülő séma ismétlései eredményezik: a tárgyak felszínén a fény mozgása az *alaktalan* sötétségből *formákat* bont ki. A fénykibocsátó csillag a térérzékelés (tekintet) „alanyaként” ad jelen időt a tárgyaknak, s ugyanakkor a pillantást begyűjtő, elnyelő „tárgyként” a maga időbeliségébe rántja be az értelmező tekintet. A költeményben a „*csillag*” szóhoz tartozó képzetek nem eredményezik tartósan valaminek a meglátását, hiszen a fénykibocsátás és a fényelnyelés képessége csak a jelölőkre való utaláson alapul, nem tényleges tulajdonság, hanem *temporális allegória*. Csábító volna a csillag fényében *összekapcsolódni* az ős-lét teljességével, ám a *szétválasztottságra* éppen a mentális képzetek retorikus szerveződése figyelmeztet.

Ebben a vonatkozásban merül fel egy elemzési lehetőség. A természet és a könyv, és megint a természet és a könyvek közötti *regresszív átjárás* romantikus

fantasztikuma ironizálódik a *Grádicsek éneke* első darabjában, ha a tér észlelésének *retorikai* kódja és a térképzetek *anyagszerűsége* közötti összeférhetetlenségekre összpontosít az olvasás. Azt ugyanis, hogy a térérzékelés támasztékai a retorikai kódban létesülnek és törlődnek el, nem lehet pusztán a retorikai kód közegében észlelni. A kérdés tehát mostantól az, hogy vajon a tértapasztalat retorikai illúzió (effektus) voltát Weöres igyekszik-e a líra olyan további lehetőségeivel leleplezni, mint például az *íráskép* medialitásában rejlő lehetőségek vagy éppen a csupán mentális látás szövegszerűsége és a tényleges látás anyagszerűsége közötti feszültség kiaknázása.

Test és tárgy – ezek hasonló jelenségek ebben a kozmológiában. Mindkettő határtal alak, s határaikat a fény, azaz egy temporális fogantatás jelöli ki: „egy percet megformál a tompa fény”. A fény bontja ki a határtalanságból, a sötétségből az összes formát („de a szobában összegyűlt a tér”); a falak vonalát („sarkokban elmerül”); a bútorokat („karszék piros hajlásain / átlátszón szétterül”; „mosdókancsó indázó kék nyakán / egyhelyben fölrepül”), s ad egyben jelen időt a tárgyakkal. A médiumokat a fény jelöli ki. A szobán kívüli fénytelen világban („zárt perceden kívül”) a körvonal-nélküliség, a tagolatlanság uralkodik: „lombban messzi tenger énekel”; „sötétben áradnak a fák, a kerten tajtékozva átfolyik a végtelen”; „a szigetet paskolja éj”. A két világ, vagy még inkább a két térérzékelés közötti kapcsolatot, a kétféle befogó tekintetet egy olyan forma képviseli, amelyik csupán fényként létező forma. Ez a címadó, tipográfiai is különálló, kurzivált „*csillag*”.

A „csillag” szó a versben több metaforán keresztül is össze van kötve a tekintettel.²² Egyértelműnek tűnik fel a kapcsolat az utolsó sorok hasonlatában:

*de szemem tovább fut a fedélen
ahogy e csillag vándorol [...]*
pillantás parttalan ürében

A csillagfény mint pillantás, a fénykibocsátás mint térérzékelés ezzel egyidejűleg a temporalitás indukálója a szöveg szemantikai hálójában: önmaga azonban csupán fényként, formátlanul érzékelhető, ráadásul elnyeli a tekintetet egy csaknem határtalan idő számára. A csillagfény azon fizikai tulajdonságát ragadja meg itt a szöveg, amely lehetővé teszi, hogy egy pillanat sok millió korábbi pillanathoz vezessen el: ám a fény senkit vagy semmi mást nem visz el a maga időbeliségébe, csupán az *értelmező* tekintetet. A csillag szembe jutó fényének temporális allegóriáját, a jelen idejű fény-érzék sokmilliárd éves ős-létét, a jelöltet ugyanis csak mentálisan, csak kognitív módon lehet birtokolni (Erinnerung).

A csillag-kép szervezte szemantikai háló *retorikai* cselek sorozataként „szövedik”, amennyiben a csillag (mint tekintet) aposztrofikus szerephez jutott a szövegben. Kitüntetett, aposztrofikusan működő helye van ugyanis a grammatikai alanyval való metaforikus kapcsolata miatt: a versvégi jelölőkapcsolat csupán hasonlatként jelenik meg a „tekintet” és a „csillag”, a vers utolsó sora azonban metaforizálja a viszonyt:

„csillag vándorol [...]”
pillantás parttalan ürében”.

Viszont azonnal megbillen az értelmezés, ha a csillagot nem a szöveg hangjának, a „szemem”-nek (E/1) lehetséges képi vetületeként, azaz *fókusz*ként értjük, hanem mint ennek az alanynak, az alany tekintetének tárgyaként, amelyet a szöveg olvasása ugyanúgy megenged. A „csillag” így nem a pillantással egyenlő, hanem a pillantást begyűjtő és időben elnyelő *tárggyal*, amely a szemlélőjének tekintetét a „fedél”-nél, „formá”-nál, „hég”-nél mélyebbre, egy más, határtalan dimenzióba vonzza.

A grammatika viszont egy másféle értelmezést is lebegtetve hagy, jelesül: a tekintet éppenséggel nem jut *túl* a fedélen, nem fut keresztül, csupán tovább fut *rajta*. Ez a „tovább” kifejezés térbeli illetve időbeli jelentéseinek apóriájából következik.

Egyszerre és egymást kizáróan működik a recepció a szöveg egy más, mediális, ebben az esetben grafikai-tipográfiai tényéből kiindulva. A csurgásszerűen kilengő-aláfolyó fizikális szövegtestet a betűket felfogó tekintet külön, a kurzivált *csillag*-jelölő mellett érzékeli. A csillag szó itt pontosan úgy helyezkedik el, ahogy azt a szöveg szemantikailag megadja a kezdő sorban: „ablak négyszögében alvad”. A sorok egy négyoldalú ablakkeret felét érzékítik/imitálják. A folytatásban, e kép hátterét szintén a fekete színnyelvő-alap adja („Ablak négyszögében / alvad / fekete égen”), s így a látvány elvész, a mentális tekintet elnyelődik. Az „alvad” kifejezés valamint a „csillag” szó tipográfiai elhelyezése azonban ezzel egyidejűleg a szemet, a fekete szembogarat is asszociáltatja. Aligha merészkedünk messzire az állítással, miszerint a dőlőbetűs „csillag” indexként, a vers fizikai *formájának* kijelölőjeként is funkcionál. A *fedél*-nél: a tipográfiánál, a „csillag” szó fizikai *formájánál* mélyebbre, lefelé küldi a tekintetet. Az olvasó konkrét, vertikális irányban lefutó tekintetével egy időben a mentális tekintet retorikai úton jut el a más, a tipográfiához képest mélyebb: szemantikai belátásokig.

A „*csillag*” egyidejűleg alanya és tárgya a tekintetnek. A szó szemantikai hálójába beíródó *allegóriának* súlyos következményei vannak az *én-konstrukció* szerkezetére nézve. A látás kétféle, ellentétes irányát biztosító fényforrás kétszeresen is (figuratív módon és a költeménybeli képzetek szintjén) vonatkoztatható a „szemem” szóra. Egyrészt a képzelt (verbálisan megjelenített) és a valós (olvasói) szem futását, illetve a *csillag* képzelt égbeli vándorlását és a „csillag” szó tipográfiai mozgását a papíron egy *hasonlat* vonatkoztatja egymásra („de szemem tovább fut a fedélen / ahogy e csillag vándorol”). Másrészt a „pillantás” szó ezt a hasonlatbeli analógiát és a *csillag* egyszerre fénykibocsátó és fényelnyelő természetét vonatkoztatja a „szemem” szóra.

Ez a figuratív mozgások és fenomenális vonatkoztatások révén előálló *kapcsolat* (a „szemem” szó azonosítható a „csillag” szóval) megnehezíti az egyes szám első személyű birtokos személyjel által *nyelvtanilag* maradéktalanul pozícionált „szemem” szó és a köré épülő jelölőhálózat *pragmatikai* olvasását. A „de szemem tovább fut a fedélen” vesszor *szó szerinti értelemben* ír le egy eseményt, amely a költemény *imaginárius* terében zajlik: egy könyv érintésre bezáródott, s e könyv fedelén, a becsukott borítólapon siklik el, pásztáz végig a szem. Ennek a betű szerinti olvasásnak (ami betű szerint az olvasás megghiúsulásáról tájékoztat) az alapja egy ősrégi *toposz*, melyet az előző négy sor ír be a költeménybe: Isten ujjával sorokat ró, képeket ír egy könyvbe, de ez az ember számára nem olvasható („te

mennyek ábrás könyve / érintésre becsukódtál”). A toposz hordozta képzet szó szerinti megvalósulása, betű szerinti olvasása megy végbe a „de szemem tovább fut a fedélen” sorban: Isten Könyve bezáródik, a szem elsiklik a fedőlapján –; ez az olvasás létrehoz egy *figurális* értelmet is: a lét teljessége olvashatatlan. A „szemem” és a „csillag” szavak figuratív, illetve a bennük foglalt képzetek fenomenális azonosítása szempontjából nézve e szavak és képzetek komplex egymásra vetülését itt most egy toposz betű szerinti olvasása támogatja, illetve bonyolította tovább: e toposz által narratív koherencia íródott bele a költeménybe (a könyvírás, a csillag által láthatóvá vált isteni írás, a transzcendens elrejtése, a fedél becsukódása, a szem kívül rekedése).

Az „érintésre becsukódtál” *finális* értelmű okra utal. Az otthon levés tapasztalata a „teljes fényű ősi létben” nemcsak tiltva van az ember számára, hanem a Titkok Könyvének becsukódása egyben *menedék* is avégett, hogy az ember ne szembe-süljön a végtelen (alakatlan) sötétséggel, amibe a könyv belső lapjainak látványa behúzná. Ez a – romantikus és esztéta modern költészet értelmében vett – szimbolikus olvasat azon alapul, hogy az Isten ujjával írt Könyv (értelmen túli sötétség) és a csillag (fényelnyelő fekete lyuk az égen) képze azonosítódik egymással.

Így viszont a bezárt könyv *sík fedele* egy kétdimenziós képhez köti az olvasás költeménybeli képzeit, illetve egy ilyen *felületiség* távlatában totálissá avatja a lét univerzális olvashatatlanságát (úgy is, mint az igaz, a rejtett jelentések összességéhez való hozzáférkőzés lehetetlenségét). Ugyanakkor a „csillag” mögötti/körülötti „fekete égen” (illetve a „csillag” szó körülötti üres négyzetben a lapon és az „ablaküveg” tükröződő felszínén vagy a mögötte lévő külső sötétségben) szintén semmi nem olvasható el, nem látható meg. A „csillag” szó sem elhelyezkedésével, sem a hozzá kapcsolódó látvány-effektusok és mozgások szempontjából nem kínál fel a költeményben egyértelmű vonatkoztatási pontot ahhoz, hogy az olvasó fenomenként azonosíthasson a *felületen* vagy a *felület mögött* valamely meglátható látványt.

Itt beíródik az olvasás szerkezetébe egy újabb ellentétpár: a *kint/bent* és a *felületi/mélyégi* orientációk elevenné válásának hatására. A „csillag” betűsor az első három sortól *balra képződő négyzetben* olvasható először. Az általam ismert kiadások tartalomjegyzékeiben az *Ablak négyszögében* kezdősor utal erre a szövegre, a *Csillag* címmel nem találkoztam. Az viszont megfigyelhető, hogy a *Tűzkút*-ban a dőlt betűvel szedett „csillag” szó az első három sortól balra képződő *négyzetnek* a közepére van behúzva, míg a későbbi kiadásokban a kurzivált szó balra igazított. Azaz a *csillag* betűsor az 1964-es kiadásban másképpen tölti ki a fehér papírlapnak azt az üres részét, amelynek egy lehetséges – jóllehet egyáltalán nem magától értetődő – *megnevezése* lehet az „ablak négyszögében”, majd az „ablakkeretben” kifejezés. Ha a „csillag” szót „tartalmazó” felület megnevezéseként olvassuk a két kifejezést, akkor azok lehetnek ugyan *értelmezői* a papírlap egyik felületének: de pusztán további értelmezésre váró értelmezői, melyeknek éppúgy értelmezőjévé válhat a „csillag” szó elhelyezkedése is, azaz itt inkább egy jelölősor kiterjeszkedésének, tisztán retorikai és mediális természetű születésének vagyunk olvasói. Hiszen ezekkel a szavakkal *egyidejűleg* és *egy felületen* van a „csillag” szó egy négyszögletes üres helyen – verbálisan és tipográfiaailag is megkülönböztetve az ezt a

felületet lehetséges módon értelmező szerkezetektől. Összességében az ablak képzete *térelválasztó négyyszögként*, azaz fényáteresztő és a külső/belső teret megjelölő fényvisszaverő felületként (tehát mintegy *limit/passage* jelenségként, ilyen módon éppen a jelenséggé válást meggátló retorikai szűrőként) vesz részt az olvasásban.

A „tovább fut” szerkezet – *mélyebbre jut* jelentésben olvasva – „beleíródik” a felületi/mélyiségi ellentétpár *kiterjeszkedésének* folyamatába. A „szem” szóval nyelvi-
leg megjelölt látás imaginatív (mentális) módon behatol ez esetben a „könyvbe” (vagy a „héjba”), a „fedél” (vagy az „ablaküveg”) szóval jelölt felületnél mélyebbre „néz”. Ez a topológiai úton létrejött „nézés” azzal jár, hogy az olvasás folyamatában itt az ellentétpár mélyiségi *pólusa* előtérbe kerül a *felszíni* rovására. Közben viszont érvénytelenedik az egymásra következésen alapuló narratíva. Így viszont a „pillantás parttalan űrében” és a „sok éve előtti sugarában” sorok grammatikailag azonos szerkezete csak bonyodalmak árán válhat vonatkoztatottává. Hiszen a szem tovább fut sugárirányban (tehát rászegeződik a látás tárgyára) és *egyidejűleg* a végtelenre tárgult látvány el is nyeli a szemet. Ez a hely az „én” beszéde szempontjából is *paradox*: ugyanis a „szememet” szóban a birtokos személyjel akkor teszi személyhez kötötté a beszédet, amikor a képes beszédben – a kimondás szintjén – viszont a szem elnyelődik, vagyis az „én” látásáról szóló beszéd megfosztódik a nézés szervétől. Következésképpen a „teljes fényű ősi lét”, ahová állítása szerint a szem bejutott, most érzékelhetetlen marad az „én” számára. Az „én” beszéde, a látás tárgya és a látást vezérlő tudat („szememet”) között nem állít elő szakadásmentes kapcsolatot a költemény nyelve.

A betűknek a kétdimenziós papírlap *felületére* nyomtatott sora, képszerű elrendezése önmagában nem tud *mélyiségi* teret képezni; ehhez a *vizualizációnak* a – tipográfiai látványon túli – nyelvi technikáira kell támaszkodnia: a költőnek igénybe kell vennie a mélység és felületiség, a kint és bent kétagú ellentétpárok *retorikailag* előállított illúzióját. S úgy látszik, erre a szimulációra nagy szüksége van a szövegnek, másképpen miért bízna olyan sokat azokra a retorikai kódokra, amelyek a határérzékelést, egyáltalán a befogadó látását eredményezik.

Ha legalább kétféle teret különítünk el a szöveg szemantikai terében, akkor jelentéssé válik a köztük lévő kapcsolat is. A határtalanhoz, vagyis a tér nélkülihez a szövegben két tárgy vezet át, nem határként, hanem a térben álló részként, amelyeken át áteshetünk egy térnélkülibe; vagyis amelyekben megtapasztalható a határtalan. A „gyűrű” és a „gyertya” úgy válik ki a többi tárgy közül, ahogy a versbeli helyük szerkezetileg és szemantikailag is kitüntetett: egyrészt a verstest centrumában találhatók, másrészt a felszínnél ezek vezetnek tovább a tekintet. Ami a térmozgásokat illeti; itt nem határátlépés történik („egy küszöbön keresztül”, hanem egyfajta *áthajlás*, méghozzá egy részen át egy másik, *szakrális* térbe. A két mondatani egység, a „gyűrű” és „gyertya” retorikailag olyan hálóbá illeszkedik, amely nem zárja ki e két alany azonosítását:

*gyűrűd az asztalon
gyertya mit nem lehet eloltani*

A szerkezet olvasható metaforikusan: sajátos érvényűvé válik a „gyűrű” és a „gyertya” közti különbség. A hűség-szimbólum a gyertya-képhez társítva az örök hűséget szimbolizálja. Egymás metaforáiként mindkét tárgyiasság az örök dolgok, az örök hűség és az örök lét szimbóluma. A vizuális, metonimikus olvasásban egymás mellett érzékelünk két tárgyat: egy gyertyát és egy gyűrűt az asztalon. Azonban a metaforikus olvasás azt követelné, hogy a gyertya eltűnjön a gyűrű látványában. A metaforikus értelemről következő örökértelmű hűség totalizáló képzet, kiiktat mindenféle allegorézist, és fenomenológiailag értett ős-létet, husserli *eidosz* feltételez. A forma így a szöveg több látványában azonos struktúrát mutat: az eredetet egy pillanatba fogja össze és rögzíti. Így észlelhető a gyertya-gyűrű esetében, akárcsak a vers 5-7. sorában:

*sötétben áradnak a fák
lombban messzi tenger éneke
a szél függönybe dőli homlokát*

A láthatatlan, határolatlan szél egy tárgyban, a függönyben válik láthatóvá egy pillanatra. A „gyűrű” körülölelő formája pedig a „gyertya” által képviselt örök időt zárja magába. A gyertyafény ideje „a teljes fényű ősi létben” kezdődik.

A csillagfény is hasonló tér-idejűséget képvisel. A szem elsiklik a mélysége, temporalitása fölött.

*te mennyek ábrás könyve
a teljes fényű ősi létben
érintésre becsukódtál
de szemem továbbfut a fedélen*

A fedél volna itt a forma, amely magába zárja és elzárja(?) a tekintet elől a lényegit. Ebben a képben nem szerepel egy mögöttes, absztrakt látvány, mint az előzőekben a *tenger éneke*, amely a lombokban látható, vagy a *szél*, amely a függöny formáiban, vagy az *örök fény*, amit a gyűrű futtat körbe.

A *Grádicsek énekének* első darabja tehát különböző retorikai kódok felől olvasva különböző látványokhoz, mentális képekhez vezet el bennünket dacára a szöveg önmagukban endogén képeinek (függöny, gyertya, gyűrű stb.). Így az sem lehet meglepő, ha azt észleljük, hogy egy konkrét világ gnómius leírása – ebből állna a vers – egymástól eltérő gondolati belátásokhoz vezet a különböző retorikai kódok, és az ezekből következő vizualizáció révén. Innen nézve talán érthetőbbé válik az a nagyfokú tanácstalanság, vagy még inkább hiányérzet, amelyet a Weöres-életmű úgynevezett misztikus-szimbolikus recepciója hagy maga után.

Kitüntetettük az olyan tipográfiai és olvasásretorikai metaforákat, mint a nem homogén tér, a verstest centruma, a térmozgások, s egyes tárgyak (gyűrű, gyertya) szerkezeti és szemantikai kitüntetettségét abban látjuk, hogy a felszínnél ezek vezetnek tovább a tekintetet. De a „*csillag*” (a szem metaforájaként) ténylegesen nem mozog, csak a fehér lap kétdimenziós terében (a „sötét ég”, az „ablak négyszöge” mind retorikailag termelődő látványi illúzió. A sorokat egymás után olvassuk: vertikálisan a fehér lap terében van mozgás (ez az olvasás mozgási alakzata); a „csil-

lag" és ragozott alakjai eltérő elhelyezkedésben, de a lapon maradnak. A *fedél*, a *sík lapfelület*, az *ablaküveg* felületi egyneműségéhez képest észlelhető csak minden mozgás: elmozdulásként a „mélység” szó nyelvi imaginációs hatására egy csak verbálisan létező térbeliség irányába – a mentális tekintet számára.

Végül tehát a *felületre írt szavak effektusaként* (a kétdimenziós papírlapon) retorikailag teremtdik meg a *kint/bent*, a *mélység/felszín* ellentétpárokból *nyelvileg bennfoglalt térbeliség* (a háromdimenziós tér) észlelhetősége. Ezzel viszont a mögöttes absztrakt látvány teljességében (és a teljességből való kihullás „létfeledettségében”) való részvétel válik lehetetlenné az „én” számára: nincsen materiális alapja a retorika nyelvén létrejövő illúzióknak. A kérdés tehát immár az, s ennek is tétje van Weöres nyelvszemlélete szempontjából, hogy a léttelenség/létfeledettség ellentétet létrehozó *retorikáról* milyen *mediális* feltételek létrehozása közben vesz tudomást a költemény?

5.

A „tér észlelésének” – észleltetésének, észlelhetőségének – „változatairól” s a tér-észlelés „változatainak összeférhetetlenségeiről” való költészetelméleti gondolkodásra Weöres költeménye *filológiai* szempontok alapján is lehetőséget kínál. Az 1964-es *Tűzkút* kötet nagyalakú kiadásában a teljes költemény *folyamatos grafikai-tipográfiai képként* jelent meg: elfér egyetlen oldalon.²³ Az észlelés *tipográfiai irányítottsága* ehhez képest jócskán eltér a későbbi szövegváltozatok esetében: az 1970-ben kisebb ívformátummal kiadott *Egybegyűjtött írások*ban ugyanis az olvasónak a 391. oldalról *át kell lapoznia* a következő oldalra, hogy a „de szemem tovább fut a fedélen” sort megláthassa és elolvashassa.²⁴ Az 1970-es kiadásban a szöveg arról beszél, hogy szemem a *fedélen* fut tovább, amikor a könyv *belsejében* lapozok. Aki lapozni kényszerül egy könyvben, az már *anyagszerű térben* mozog. A *valóban térbeli* olvasói tekintet számára a költemény retorikus nyelve által mozgásba hozott *mentális* tekintet mozgása „csupán” illúzióként lepleződik le. Az 1964-es nagyméretű és az 1970-es kisméretű kiadás formátumkülönbségében rejlik, a nyelv retorikus működése és a líra medialitása közötti feszültség láthatóan foglalkoztatta Weörest, erre bizonyosság a rafinált játék a sík tipográfiai felületen futó mentális látás és a térbeli lapozó olvasás során létesülő valós nézés között.

A *tipográfiai látványképek* és a *versszöveg topológiai síkjának* – még inkább a kettő közötti összeférhetetlenségnek – az olvasásban (vagy éppen az olvashatatlanná válás folyamatában) játszott szerepe eltérően alakulhat, ha a versszöveget *egyoldalas felületi képként* látjuk, illetve ha a lapozás arra kényszeríti az olvasót, hogy a térképzet látványi egyneműségét *megbontsa*. Az első esetben (*Tűzkút*) nagy az esélye a jelentés *szemiotikai* stabilizálásának: a tipográfiai képként látott szöveg és a szöveg retorikája által láthatóvá tett kép a mentális tekintet termékeként mégis csak megszilárdítja a képzetes és a reális közötti határt). A második esetben (*Egybegyűjtött írások*) a versszöveg észlelésének *materiális* összetevői feloldják azt a kényszert, hogy a mentális tekintet „mélységi” mozgását az olvasás a tipográfiai látvány „felületi egyneműségéhez” képest észlelje retorikai illúzióként. Weöres életműve azonban filológiai is kitermeli, felkínálja, a medialitás egyéb

vonatkozásaitól érintett, nem feltétlenül intencionált értelmezéseket. Jóllehet jelen vers inkább a szemiozis és a vizualitás kapcsolatára irányítja a figyelmet, mégis, az én-konstrukció szerkezetét szükségszerűen jellemző *távolság* abban is megnyilvánulhat, hogy az, aki a „szemem” szót olvassa, a lap *zörgése* által (a *hang* médiumában) a térérzékelésnek most nem a fényhez kötött változatával is találkozik. Az „én” beszéde akkor jelenti be saját magát „látásfüggő” jelenséggént, amikor ezt a lapozás zöreje meghazudtolja, vagyis az „én” nem képes a nézéshez rögzített fenoménként megjelenni. Hanem egy *temporális allegória* termékeként a látás és a halál médiuma között jelenik meg és számolódik fel.

Az 1974-ben megjelent *111 vers* című kötetben Weöres egy másik lehetőséget is mutat arra, miképpen leplezhető le a kétdimenziós felületen létrejövő látványi illúzió effektus-volta. Weöres itt *önálló vizuális egységként* használja a vizsgált költeményt: számozatlan lapon (7.), a ciklushoz tartozás mindenféle jele nélkül olvasható, a tartalommutató a zárójelbe tett „első sorral” utal rá – így: (Ablak négyszögében). Viszont az előtte lévő lapon, a kötetet egy *Motto* felirattal ellátott idézet nyitja: „Egy képíró, Durerus, mondta ezt barátjának: – Midőn valamely képet írok, egy előbe igen gyönyörködöm benne, azután, hogy jobban megnézelem, ugyan szégyenlem is. *Albrecht Dürer szavai Bornemisza Péter könyvében*”.²⁵ Itt a kép kelte esztétikai gyönyörködés illuzórikus volta kifejezetten a képolvasás (a megalakotottság mikéntjének felismerése = „jobban megnézelem”) során lepleződik le, s ez a felismerés az imaginárius tárgy létrehozottságáról való megfélemlítés (az imaginárius és a valós közötti határ szemiotikai rögzítése, tehát egy tévedés) miatt érzett szégyenkezés érzésébe torkollik.

Ez a két példa is arra ösztönöz bennünket, hogy a későbbiekben majd Weöres olyan költeményeit is bevonjuk a retorikai elemzésbe, amelyek a medialitás egyéb területeitől, például az auditivitástól érintettek, azt állítják a középpontba.

JEGYZETEK

1. Harmath Artemisz *Grádicsok éneke I.* című előadása (melynek itt csak részleteit dolgoztuk bele a montázsba) és Oláh Szabolcs (jelen formájában bővített) *Hozzásszólása az Általános Irodalomtudományi Kutatások* 2005. okt. 28-i ülésén hangzottak el.

2. A vers *kialakulásáról* Weöres ezt írja: „a költő agyában mindig nagyszámmal vannak kész motívumok; véletlenül létrejött foszlányok vagy előbbi versekből kiszorult részletek – és többnyire akad köztük néhány, ami a kialakulófélben levő költeménybe éppen beleillik. Ezerszámmal lappanganak bennünk a kész és felhasználatlan motívumok; néhányat esetleg le is jegyeztünk, mint vázlatot, töredéket; ha mondanák, hogy említsünk párat közülük, tán egy se jutna eszünkbe, de versköltéskor automatikusan jelentkezik az éppen odaillő. Az ilyen törmelékek rögtön mint szilárd részek illeszkednek a megírandó versnek még bizonytalan testébe, és ezáltal megfoghatóbbá teszik, támasztékot jelentenek a bizonytalanságban”. Weöres Sándor: *A vers születése. Meditáció és vallomás* (1938) = W. S., *Egybegyűjtött írások I.*, Bp., Magvető, 1981⁴, 246–247.

3. Uo., 247–248.

4. Uo., 249.

5. Uo., 240.

6. „van gazdagító hatás is: ha elődeinktől és kortársainktól indító-lökést, bátorítást, nuance- és forma-gyarapodást nyerünk; meglevő kincsünket teljesebbé tesszük azzal, amit másoktól tanultunk”, Uo., 242.

7. A költemény születéséről Weöres az emlékezés és a felejtés nem uralható dinamikája szerint gondolkodik: a legtöbb vers „szétmállik, a szellem többi cókókja közé elkeveredik, és a törmelékek alkalmadtán más készülő versekbe illeszkednek”. Uo., 250.

8. „az akarat és meggondolás nem bírna létrehozni semmit, csak válogatja, rendezzi és ellenőrzi a rendelkezésre álló motívumokat” Uo., 253.

9. Uo., 226.

10. Magyar Műhely, 1964, 7-8. sz. 22-23.

11. Weöres, *Tűzkút*, Bp., Magvető Kiadó, 1964, 7.

12. „Bizonyos, hogy a ritmus és rím gátolag feszül a tartalom ellen; mennél több határozott gondolatot, előre kitervelt mondanivalót akarunk beleépíteni a versbe, annál erősebben érezzük a közegellenállást. De ez az ellenállás nem annyira akadékos, mint inkább segítség: a ritmus arányosítja és tömörebbé préseli a szöveget, egyensúlyozza a mondatokat; a rím pedig gyakran rávezet ötletekre, melyek egyébként nem villannának fel bennünk. Vagyis a forma valósággal munkatársa a költőnek”. *A vers születése*, i. m., 226.

13. Kenyeres Zoltán, *Tündérsíp*, Szépirodalmi, Bp., 1983., 135.

14. Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története (1945-1991)*, Bp., 1994, 81-84.

15. „Mást akarok: eleven áramot sugározni, melytől megrázkódik az ösztön, érzelem, ész, képzelet, szellem, az egész lény; ne csak az ember olvassa a verset, a vers is az embert. Átvilágítani és felrázni óhajtlak, hogy átrendezhesd magadat zárt, véges, egzisztenciális énedből nyitott, szociális, kozmikus, végtelen énné. A kommunisztikus embert hívom, aki ráeszmél a birtoklás, rang, erőszak kényelmetlenségére, külső érvényesülés helyett testi-lelki önmagát emeli egyre értékesebbé”. Weöres, *Tűzkút*, Bp., Magvető, 1964, 7.

16. Míg együtt él a természettel, az ember mindig emlékeztetve van arra, hogy a dolgok emberi léptékű szemléleteit ő hozta létre, merész névátvittelekre bízva a dolgok és az ember viszonylatának kifejezését. Az én és a világ közötti szakadék növekedésével az ember megfélemledik erről a cseréről: a természetes egység iránti vágy azon a felejtésen alapul, amelynek következtében a fogalmi rendszerünk elszakítanak bennünket a dolgoktól. Emlékeztet Friedrich Kittler – Nietzsche nyelvkritikáján alapuló – médiaarcheológiai elemzése a romantikus vágyról. Az *Aranyvirágcserep* Anselmus deákja azért vágyakozik szerelmes kígyócskáinak artikulálatlan beszéde után, mert azt reméli, hogy a női fecsegésnek ebből a tagolatlan közegből kiemelkedhet a nyelv természetes, absztrakt sémák nélküli formája. A „női”, sőt az „anyai” rendszere az 1800-as évek feljegyzési rendszerében a metaforája annak a vágynak, hogy a Szerző (a romantikus költő) a nyelvet természetként akarja venni: ez lehetetlen, s a költő ennek a lehetetlenségnek az öntörvényszerű megvalósítója, megismétlője kíván lenni. Ennek a vágynak a metaforája az elérhetetlen anyatermészet; a vágy fantasztikuma termeli újra az irodalmat. Ebben az értelemben Weöres halandzsáverei a romantikus irodalom nyelvkritikai örökségéhez viszonyulnak. Vö. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 • 1900*, München, Fink, 2004, 95-133.

17. *Műhelybeszélgetés a költészetről a „Hold és sárkány” szerzőjével*. Hornyik Miklós és Weöres Sándor beszélgetése, Híd, 1967/11, 1125.

18. Schein Gábor, *Weöres Sándor. Élet – kép sorozat*, Bp., Elektra Kiadóház, 2001, 61-62.

19. Lapis József, „Az értelemre merőlegesen” (*Weöres Sándor: Harmadik szimfónia*), Alföld, 2005/2, 66-83.

20. Hans Belting, *Test-kép-médium*, In: uő., *Képanthropológia*, Szerk., Bacsó Béla, Thomka Beáta, Bp., 2003., 16. Belting több szerző (U. Fleckner szerkesztette *Die Schatzkammern der Mnemosyne*; A. és J. Assmann, a Platón értelmező I. Därmann) munkájára utal, mikor a test saját képparchívuma és a test saját előállítású képei között különbséget tesz.

21. Benne a tárgyak, a tér és a tartatlanság viszonyairól, tér-idő többféle érzékeléséről beszél egy kozmikus hang. A beszéd személytelen egyes szám harmadik személyben folyik, három sort kivéve. A tegező hang a zsoltár szintén második személyű, megszólító beszédpozícióját folytatva két sorban szól meg, mind a kétszer egy tárgy birtoklásához kötve a megszólítottat: „csillagod elragad”; „gyűrőd az asztalon”. A szöveg hang a vers utolsó sorai közt jelöli ki saját, s egyben a szöveg belső nézőpontját, amely különben a vers egyetlen egyes szám első személyű szöveghelye: „de szemem tovább fut a fedélen”. A hang egyedül itt beszél magáról, mintegy legitimálva önnön megszólalását és a szöveg mentálisan érzékelhető képeinek nézőpontját.

22. A fény és az árnyék megjelenésük szerint testetlenek (ezúttal nem fizikai törvényekről van szó), mégis ezek segítségével észleljük a testeket a maguk kiterjedésében. Egyúttal ezek egyben a pillantás természetes médiumai is. Belting, i. m., 29.

23. Weöres Sándor, *Tűzkút*, Bp., Magvető Kiadó, 1964, 9-11. A védőburkolón Illés Árpád *Arabeszk* című festménye látható.

24. Weöres Sándor, *Egybegyűjtött írások*, Bp., Magvető Kiadó, 1970, 391-392.

25. Weöres Sándor, *111 vers*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1974, 5-7.

VALASTYÁN TAMÁS

A poéta

POÉZIS ÉS RETORIKA VISZONYA TÉREY JÁNOS KÖLTÉSZETÉBEN

„rejtekösvényekkel átszőtt birodalom: én”

A téli Drezda szcenírozza Friedrich Schlegel halálát is, miként Térey János költészetének egyik legsikerültebben színre vitt eseményét, Drezda szőnyegbombázását. E nagyon távoli és esetleges párhuzam alapja lehetne pl. a lelki-testi, valós és imaginárius rongálódás és monstruóz pusztulás, illetve a nagyszabású újrakezdés megannyi megvalósulása, amelyeket ugyanúgy megtapasztalhatunk Schlegel kritikai működésében és történelmi-politikai szerepvállalásában, mint a Drezda lebombázása körüli politikai játszmák, mindennapi, emberi lélekrezdülések, mikrotörténetek és a konkrét történelmi esemény bekövetkeztének Térey általi reprezentációjában. De nem ez az elsődleges momentum, amiért most a kritikai reflexió felidézi bennem a Schlegel-párhuzamot a drezdai motívika kapcsán, hanem a romantikus diskurzus átírodásának, áthatásának lehetőségessége Térey költészetében vagy költészete által, amire egyébként már többen is utaltak. Nem arról van szó elsősorban, hogy az ebben a költészetben megszólaló és fellépő lírai ének alapvetően romantikus alkatok lennének. (Hiszen amennyire romantikusok, annyira manieristák, rokokósak vagy éppen realisták is, tehát voltaképpen egyik karakter sem igazán szignifikáns az esetükben – leginkább kiismerhetetlenek.) De még csak nem is arra a kapcsolódási pontra gondolok, amely a romantikusokat – akik a rom esztétikájában és allegorizálásában az újraalkothatóság, a teremtés lehetőség-feltételét vélik megtapasztalni, egyfajta elegyeként a feltartóztatlan hanyatlásnak és az idő drámai előrehaladásának – a Térey-versek lírai énjéhez fűzi, aki a drezdai események révén voltaképpen „a pusztulás / utáni egyenlőség harmonizáló hatalmának” igéző erejével szembesül. (*Apám Szászországban*)

Mindenekelőtt az identitás, az önazonosság különböző színreviteli módjai miatt releváns véleményem szerint a romantikus tradícióra utalni. A lírai beszélő (disz)pozícionáltságának minél finomabb jellemzésére, a lírai ének térben, időben, sőt testben, lélekben és nyelvben történő elhelyezésére megy ki a játék legfőképp a Térey-versben. És ezen *elhelyezés* közben a vers dikcióját „a pátosz és az ironia ízei váltogatva járják át”, amiként arra a legutóbbi kötet, az *Ultra* kapcsán Borbély Szilárd utalt.¹ Márpedig pátosznak és ironiának a költői teremtésben érvé-